

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Konrada Sierzputowskiego
Ciała do słuchania. Somatoestetyka wydarzeń muzycznych

Rozprawę doktorską magistra Konrada Sierzputowskiego otwierają spektakularne obrazy Ziggy'ego Stardusta i Marilyną Mansona – prowokujące, niepochwytne, wielowymiarowe skupiska inności i transgresji, które autor interpretuje jako destabilizatory kulturowych wyobrażeń o tożsamościach: płciowych, muzycznych, gatunkowych, wszelkich. Zauważa, że Bowie poprzez wykreowaną personę osiąga integralność swoich działań muzycznych, stoi rozkrokiem między awangardą i popem, męskim i żeńskim, intelektem i emocjami, zmusza przemysł kulturalny do uległości, a jednocześnie sam mu ulega, nie wyrzekając się melancholii, nie kryjąc kruchości. Nie potrafię ostatecznie rozstrzygnąć, czy – jak sugeruje doktorant – „człowiek, który spadł na ziemię”, wyznacza przełom w historii muzyki XX wieku, koniec i początek rocka (s. 9), ale niewątpliwie w historii ciał muzycznych jest ciałem wyjątkowym. Podobnie jak ulepiony z paradoksów Manson, którego jednak kultura popularna naszych dni odsunęła jakby na dalszy plan (ciekawe, czemu tak się stało). Doktorant słusznie go przypomina, ponieważ Manson rzeczywiście był i jest ciałem „dysfunkcyjnym” do bólu, tak bardzo osobliwym, że – jak pisze autor – aż nienadającym się do publicznej prezentacji (s. 12).

Te dwa obrazy brzmiące wywołują kluczowe dla rozprawy pytanie o *ciała do słuchania*, lecz także o *ciała słuchające* i ich relacje somatyczne w wydarzeniu muzycznym (bo tym określeniem doktorant się posługuje, nie definiując go zresztą bliżej). To ważne pytanie stawiano do tej pory, przynajmniej na gruncie polskiej refleksji o muzyce, zdecydowanie zbyt rzadko i zwykle na marginesach prac o czymś innym. Od razu można więc powiedzieć, że dysertacja magistra Sierzputowskiego odpowiada, aczkolwiek częściowo, na dotkliwy brak.

Autor eksponuje przy tym sprawę niezmiernie ważną. „Muzyka – pisze – stawia potencjalnego odbiorcę w sytuacji pełnej niejednoznacznych zmysłowych napięć, które stawiają opór racjonalnej konceptualizacji. W ten sposób Inny, który jawi się w polu audiowizualnej percepcji, kształtuje przestrzeń spotkania cielesnym wymiarem własnego głosu. Jego ciało jest formą przedpojęciowej osobliwości i miejscem społecznego oporu” (s. 13). Doprecyzowuje to założenie na stronie 21: „muzyka jest nie tylko sztuką estetycznej organizacji dźwięków w czasie, ale także zestawem geopolitycznie uwikłanych praktyk pobudzania somatycznego i sensorycznego słuchającego podmiotu”, dodajmy – podmiotów, i to muzykujących oraz słuchających, bo relacja może być przecież także samozwrotna lub wymienna. Wybrzmiewa w tym, wielokrotnie w pracy eksponowany, moment etyczny i polityczny – interwencji w opresyjne poglądy, działania, oceny (także estetyczne i naukowe) o charakterze rasistowskim, homofobicznym itd., a także polemika z fałszem i hipokryzją neoliberalnej propagandy sukcesu i równości równych oraz równiejszych. Także chęć nagłośnienia ciał nienormatywnych, skazanych na milczenie albo niepełną słyszalność. Doceniam wyczulenie na te kwestie i wolę działania. Chciałbym też wierzyć – jak autor – że „niezgoda zniewolonych, nawet jeśli nie gwarantuje wygranej lub rewolucji, nadal pozostaje aktem sprawczym i podmiototwórczym” (s. 109).

We wstępnych partiach rozprawy nie szczędzi doktorant krytycznych uwag muzykologii nazwanej przez Macieja Jabłońskiego niewrażliwą. Obwinia ją o lekceważenie, wręcz negowanie, pozamuzycznych kontekstów sztuki dźwięku i nierozzerwalnych związków z ciałem. Diagnoza to ostra, może nieuwzględniająca wszelkich osiągnięć antropologii muzyki czy etnomuzykologii, ale zasadniczo słuszna.

Magister Sierzputowski wyraża też uzasadnioną podejrzliwość wobec pojęć muzyki popularnej i klasycznej. Oba – twierdzi – odsyłają między innymi do nieaktualnych (lub niezupełnie aktualnych) „praktyk słuchania” oraz wpisują muzykę i jej znaczenia w różne hierarchie, które „niepotrzebnie komplikują sprawę oraz odwracają uwagę od wspólnotowego potencjału przeżycia muzycznego i cielesnych właściwości tego doświadczenia” (s. 16). Zaznaczmy tu jednakowoż, że to „wpisywanie” jest w ogóle jedną z „utrudniających życie” praktyk kulturowych, ale z jakichś przyczyn „natura ludzka”, a już na pewno kultura, nie chcą się go wyrzec.

Zamiast jednak pozostać w polu „bez przymiotnika”, doktorant proponuje pojęcie „zastępcze” – „muzyka późnego kapitalizmu”, odwołując się do konstruktów późnego kapitalizmu Wernera Sombarta, Ernesta Mandela i Fredrica Jamesona (choć nie oddaje przy tym sprawiedliwości dwóm pierwszym badaczom). Funkcjonalność tego konstruktu w odniesieniu do muzyki miałyby polegać między innymi na społecznym, kulturowym i ekonomicznym jej „ugruntowaniu”, pozwala on bowiem zdaniem autora na wyjście poza ograniczające w badaniach somatoestetycznych kategorie narodu i państwa. Muzyka późnego kapitalizmu w ujęciu magistra Sierzputowskiego obejmuje lata 1950–2020, jest naznaczona oddechem ponowoczesności, związana z rozwojem (nowych) mediów, „zmąceniem” (dobre określenie!) dawnych gatunków, wirtualizacją przemysłów kreatywnych i nasileniem różnego typu fundamentalizmów. (Wyróżniki te, przynajmniej częściowo, określają jednak zachodnią – globalną kulturę muzyczną raczej ostatniego trzydziestolecia niż lat siedemdziesięciu). Z tych przesłanek wyprowadza doktorant szczegółowe argumenty przemawiające za muzyką późnego kapitalizmu – związanie aktualnych praktyk słuchania z realiami społeczno-ekonomicznymi w kontekście współczesnej refleksji o muzyce i przy możliwości przekroczenia dawnych ograniczeń „formalnych”, a więc – jak rozumiem – całego bagażu gatunków, stylistyk, dystynkcji muzycznych czy realnych bądź pozorowanych stratyfikacji estetycznych. Zgoda, ale z kilkoma zastrzeżeniami. Przede wszystkim proponowany termin-nazwa nie jest aż tak neutralny, jak moglibyśmy oczekiwać, eksponuje bowiem czynnik ekonomiczny, a raczej ekonomiczno-polityczny, który choć ważny, nie jest przecież jedynym mechanizmem regulującym kulturę artystyczną (w to przynajmniej chciałbym wierzyć). Nadto nie jest aż tak uniwersalny, jak chcielibyśmy sobie wraz z autorem rozprawy tego życzyć. Oznacza choćby wykluczenie muzyki wspólnot kulturowych, które z kapitalizmem miały bądź mają niewiele lub nic wspólnego, oraz wielu kultur niezachodnich. Czy można nim objąć afrykańską *mbube* lub muzykę popularną Czechosłowacji, która w czasach normalizacji, a więc w pewnym sensie restytucji stalinizmu, paradoksalnie pod wieloma względami bardziej przypominała wzorce zachodnie niż muzyka polska? Przede wszystkim jednak na muzyce późnego kapitalizmu ciążyą definicyjne problemy związane z samym kapitalizmem. Doktorant zdaje sobie z nich sprawę, ale chyba przechodzi nad nimi zbyt łatwo, kiedy na przykład na stronie 67 traktuje kapitalizm jak zjawisko jednorodne i ahistoryczne...

W rozprawie – przyznaję – pojęcie muzyki późnego kapitalizmu okazuje się jednak wygodne, „operacyjne”, moje wątpliwości byłyby zaś zdecydowanie mniejsze, gdybym od początku wiedział, że przedmiotem dysertacji jest tak naprawdę muzyka artystów tworzących w Stanach Zjednoczonych lub tam popularnych i z lat 1980–2020, o czym dowiadujemy się dopiero na stronie 26! (Przy okazji: kategoria „popularni w” jest niebezpiecznie płynna). Już

w tym miejscu nasuwa się więc niepokojące podejrzenie, że tytuł rozprawy jest zbyt ogólny i częściowo nieadekwatny.

W gruntowaniu teoretycznej, metodologicznej i światopoglądowej – to ważne – podstawy pracy istotna dla autora jest refleksja Jacques’a Rancière’a, Theodora Adorna i Jacques’a Attaliego (odrzuca on natomiast somatoestetykę Richarda Shustermana, rzeczywiście chyba nieprzydatną w badaniach, jakie prowadzi). Adornem zajmowałem się przy innej okazji; czytając bardzo dobrze zrekonstruowane poglądy – jak pisał Jarosław Iwaszkiewicz – „obrzydliwego, pyszałkowatego” Adorna, miałem ponownie odczucie, że nie po drodze mi z nimi pod względem światopoglądowym, gdyż ten rodzaj ideologicznego zaciętrzewienia, zaślepienia i świętego oburzenia jest dla mnie nieakceptowalny. To oczywiście żale pod adresem wielkiego Theodora, którego poglądy – jak wspomniałem – doktorant komentuje w sposób pogłębiony (ewentualnie do listy lektur można by tu dodać ważny tekst Tani Modleski *Theodor Adorno Meets the Cadillacs*). Zwraca przy tym moją uwagę na kolejne ogniwa Adornowskiej doktryny: przekonanie, że istnieje jedyny – prawidłowy sposób słuchania, krytykę muzycznych „momentów powabu” (których przecież nie był pozbawiony nawet ubóstwiany przez Adorna Arnold Schönberg) czy transformację doświadczenia muzycznego w obiekt podany arbitralnej woli „właściciela” (czyż właśnie nie taką pozycję i kontrolę demonstrował Adorno w odniesieniu do twórczości Igora Strawińskiego w *Filozofii nowej muzyki*?). Ale też i to, że Adorno nie uwzględniał w ogóle czynnika zmysłowego, materialności dźwięku, a negując „użycie” utworu przez słuchacza, fetyszyzował jednocześnie władzę kompozytora i niezawisłość nowej muzyki. Któregoś lata słuchałem w dużej dawce kolejnych kronik dźwiękowych Warszawskiej Jesieni, już z XXI wieku, i słysząc matryce rozwiązań muzycznych, zwłaszcza glissanda na tle statycznej „muzyki dali” („cisza przed burzą”), myślałem – nieoryginalnie – jak łatwo pewne odkrywcze niegdyś chwytawy awangardy się wyczerpują, oswajają, zamieniają w zręcznie spreparowaną pustkę. Trochę więc zaślepienemu Adornowi brakło wyobraźni co do przyszłych losów nie tylko nowej muzyki, ale i jazzu czy muzyki popularnej, których wspaniałego rozwoju nie dopuszczał. Rozumiem jednak miejsce (i wagę) myśli Adorna w pracy doktoranta. Czytelne dziś dla kulturowych studiów nad muzyką założenie, że „każda forma muzyczna i każda struktura audialna jest obrazem społecznych relacji w ich dysonansach” (s. 46), było w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku zupełnie nieoczywiste. Problem jednak w tym, że założenie to w studiach marksistowskich ulega często spłyceciu, prowadząc do wniosków doktrynerskich i nieweryfikowalnych, których przykładem jest choćby parafrazowana w pracy fraza Adorna „muzyka polifoniczna zawsze mówi «my»”... Zgadzam się jednak z przywołaną przez magistra Sierzputowskiego Tią DeNorą, która wartość „poetyckich interwencji” filozofa widzi w rozwijaniu określonej świadomości, a nawet podejrzliwości. Ta – przynajmniej w badaniach – jest cenna.

Z kolei przyjmując założenie Attaliego, że „kompozycja” muzyczna nie jest monologiem, lecz siecią relacji, także między ciałami, poświęca magister Sierzputowski pierwszą część pracy na rozpoznanie krajobrazu muzycznego późnego kapitalizmu – najpierw poprzez interesującą interpretację gatunku zwanego vaporwave, na przykładzie kanonicznego albumu *Floral Shoppe* Macintosh Plus. Określa ten album jako bardziej widmo niż ślad faktycznej – zarejestrowanej obecności muzykującego ciała (s. 37), naznaczone błędem „skomplikowane i repetytywne wydarzenie dźwiękowe”, „ruiny zniszczonego znaczenia” (to akurat cytaty z Rosy Menkman), mieszaninę czystej, nieskrępowanej przyjemności i niepokoju (s. 39). W rezultacie dochodzi do wniosku, że vaporwave to bardziej *modus operandi* niż pojedynczy gatunek, asamblaż elementów z różnych porządków estetycznych, historycznych i przestrzennych (s. 54). Jednocześnie podkreśla jego alienujący charakter i ironię, widoczne w odcinaniu dźwiękowego miksu od źródeł jego składników i ich pierwotnego kontekstu, w „schizofrenicznym kapitalizowaniu absolutnie wszystkiego, nawet własnych błędów” (s. 57).

Nie tylko w tym fragmencie widoczna jest doskonała znajomość interpretowanego materiału i narosłych wokół niego głosów krytyków i badaczy.

Z drugiej strony, i nie tylko w tym ustępie rozprawy, ujawnia się trudność semiotycznego związania struktur muzycznych z kontekstem kulturowym, społecznym lub politycznym, i odwrotnie. Muzyka zostaje bowiem odniesiona do pojęć (kapitalizm, neoliberalizm) o dużym obciążeniu ideologicznym, które niełatwo jest przełożyć na strategie swoście muzyczne. Jak to zweryfikować: związek, współzależność? Dlatego odczuwam niepokój po przeczytaniu słów Robin James, która – zwracając uwagę na neoliberalne kleszcze, w jakich jako mieszkańcy świata zachodniego tkwimy – twierdzi, że „traktowanie neoliberalizmu jako wspólnej ramy epistemicznej [...] pozwala wskazywać podobieństwa między muzyką a polityką bez sięgania do związków przyczynowych między nimi [...] muzyka i ekonomia polityczna są przejawem szerszych zmian epistemicznych, których nie można przypisać do partykularnych i spójnie identyfikowalnych przyczyn” (s. 75). Czyż nie znaczy to, że zwolennik doktryny bądź wyznawca światopoglądu zwolniony jest z argumentacji? Także w nauce? Autor rozprawy słusznie sądzi, że refleksja o muzyce – zwłaszcza o takiej muzyce, dodałbym, która bardzo chce być społeczna i polityczna, a my tej intencji nie możemy łatwo, jak w odniesieniu choćby do Bacha (z uwagi na dystans czasowy i kulturowy), zlekceważyć – nie może się kończyć na poziomie procedur muzykologicznych, szczególnie – dodałbym ponownie – rozumianych prymitywnie i wsobnie, w duchu, jak to się kiedyś wśród studentów muzykologii mówiło, „niemieckiego liczenia nut takt po takcie”. Z drugiej strony refleksja o muzyce – sądzę - nie powinna odrywać się zupełnie od swego języka muzyki. Myślę więc, że wsparciem badań, jakie interesują magistra Sierżputowskiego, mogłaby być rozsądna, wieloaspektowa, osadzona kulturowo interpretacja muzykologiczna w typie analizy tekstualnej Richarda Middletona i jego kulturowych studiów nad muzyką (do nich omawiana rozprawa doktorska niewątpliwie przynależy) lub dociekań Davida Bracketta. Takiej interpretacji w rozprawie brakuje, ale też – co tu ukrywać – kulturoznawcy i muzykolodzy wciąż słuchają po dwóch stronach barykady. Tym bardziej celne i potrzebne wydają się uwagi doktoranta dotyczące detali rozważanych utworów / wydarzeń – przesteru w piosence Katy Perry (przypis na s. 79), interpretowanego za Simonem Reynoldsem jako rozkosz chaosu, czy „spluwającej” artykulacji głosek zwartowybuchowych Run The Jewels w *ooh la la* bądź głosów queerowych (w części trzeciej rozprawy). Rozwinięcie tych uwag i w ogóle tego sposobu eksplikacji byłoby cenne i warto się o nie pokusić w wydaniu książkowym *Ciał do słuchania*.

Wracając do krajobrazu muzyki późnego kapitalizmu: w utworach Billie Eilish *Bad Guy*, Britney Spears *Work Bitch* czy Chained to the Rhythm Perry autor odnajduje „metamodernistyczną ironiczno-romantyczną oscylację” (s. 72) i „grę zwierciadeł: zniekształceń pozornie niezmiennych zasad współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego, nieheroicznego buntu, reprezentacji wszelkich mniejszości, krytyki nierówności, w końcu poszukiwań alternatywnych sposobów bycia w przytłaczająco niesprawiedliwym świecie” (s. 74). Z satysfakcją czytałem też podrozdziały dotyczące soundtracku polskiej transformacji (nawet jeśli nie łączą się one z materiałem amerykańskim) i aktualnej muzyki późnego kapitalizmu, przenikliwe, objaśniające ważne fragmenty historii i kultury Polaków („spóźnionych w późnym kapitalizmie” – s. 85). Trafnie dobranym kluczem jest tu subtelna diagnoza Przemysława Czaplińskiego, wskazującego na złożone mechanizmy, w realiach zmiany ustrojowej, kulturowej zmiany w dziedzinie sztuki. Rekonstrukcję procesów ekonomicznych, politycznych i społecznych tej wielkiej zmiany mogłyby jednak wzmocnić kanoniczne prace Jadwigi Staniszkis, nawet jeśli doktorantowi może nie być z tą badaczką po drodze.

Kilka drobiazgów. Nie zgadzam się z przywołaną w rozprawie Agatą Pyzik, według której społeczeństwo w PRL-u było „w większości bezklasowe”, a także z opinią Elizabeth

Dunn, że neoliberalizm wprowadził ideę „indywidualnego konsumenta”, radykalnie odmienną od proponowanej w systemie socjalistycznym (s. 84). Konsument jest zbiorowy, a jego indywidualność co najwyżej pozorowana. Nie podzielam też obserwacji Rafała Księżyka, który pisze, że energią polskiej transformacji była nie „witalność” disco polo, lecz muzyka Szelestu Spadających Papierków czy Kormoranów, choć także wolałbym wierzyć w proroków niż w geszefciarzy. Całkowicie nieprawdziwa jest teza Olgi Drendy, że już w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku „wszystko [w Polsce] zaczęło wyglądać jak wszędzie indziej” (w domyśle: na świecie – s. 88). Nie podzielam wreszcie pesymistycznej opinii samego autora, że „życie w nowej «lepszej» rzeczywistości społecznej [po transformacji] było wyłącznie bezsensownym i bezcelowym trwaniem” (s. 91). W wyważeniu tych opinii i moich zastrzeżeń, pokazujących, że chyba nie doczekamy się spójnej narracji na temat tamtej szczególnej epoki (i dobrze!), mogłaby może pomóc refleksja o krajowym popie. W mojej pamięci cezurę słabą w społecznych i socjalnych realiach „okresu przejściowego” wyznacza rzeczywiście druga połowa lat dziewięćdziesiątych, silną zaś – dopiero początek XXI wieku i wejście do Unii Europejskiej. Czyż cezynom tym na polu muzyki pop nie odpowiadają choćby polskie propozycje i perypetie na Festiwalu Eurowizji? Z mocnym wejściem Edyty Górniak w 1994 roku na zasadzie „potrafimy tak samo”, serią ambitnych „porażek” pod hasłem „nie boimy się być inni, choć nowocześni” (Justyna Steczkowska, Kasia Kowalska, Anna Maria Jopek), wahaniem Sixteen – Mieczysław Szcześniak, aż do 2001 roku, kiedy Andrzej Piaseczny na tle bezbarwnej, pretekstowej piosenki zrzucił z siebie futerko ze sztucznego misia, dowodząc, że jesteśmy „w sumie tacy sami” (ale niestety zupełnie bez atrybutów Górniak), i dalszych produktów, z małym wyjątkiem w postaci *Keine Grenzen* Ich Troje (zasługującym na uwagę, nawet jeśli nie z powodów muzycznych). Być może cezury te potwierdza także stosunek do klasyków: niemal pełne *desinteressement* dla dobrego albumu *Złota Maryla* Maryli Rodowicz w połowie lat dziewięćdziesiątych i środowiskowe żarty na temat chałtur Zbigniewa Wodeckiego – kontra kanonizowanie tych artystów w kolejnej dekadzie. Przy okazji: ciekawie byłoby się też zastanowić, dlaczego z kolei – jak zauważa doktorant – tak różne artystki, jak Beata Kozidrak, Kora i Urszula weszły w nową rzeczywistość rynkową po 1989 roku zastanawiająco gładko, skoro nie udało się to innym.

Transformacja odkryła w Europie Wschodniej podszewkę masowych gustów. Nie wzięły się one jednak znikąd. Oglądane po latach Festiwale Kołobrzeskie czy niektóre peerelowskie Opola pokazują rzeczy straszne, o czym zapomnieliśmy. Z kolei pewne utwory i zjawiska muzyczne potransformacyjne (Myslovitz, *Zakręcona* Reni Jusis) układają się w jedną konstelację z tym, czego w latach dziewięćdziesiątych słuchali nasi sąsiedzi, jak na przykład *Pozowi mienia z soboj* Ałły Pugaczowej. W tym zakresie wywód magistra Sierżputowskiego mogłyby wesprzeć prace nieżyjącej Tatiany Czeriedniczenko, wybitnej komentatorki muzycznych krajobrazów radzieckiego socjalizmu i rosyjskiej transformacji.

Analizowany przykład czasopisma „Machina” wskazuje, że za wszelką cenę chcieliśmy być – powtórzę – „tacy sami” i odreagować, zwłaszcza w sferze kultury popularnej, wieloletnie frustracje. Ale nowe, nawet stopniowo oswajane – jak wskazują *Generacja nic* Cool Kids of Death, twórczość Kazika i Doroty Masłowskiej – mogło też i chciało uderzać w „brak porządku estetyczno-społecznego Polski na początku XXI wieku” (s. 93). Przykłady te prowadzą autora rozprawy do następującej konkluzji o polskiej muzyce popularnej późnego kapitalizmu: polscy artyści, raczej słabo słyszalni w świecie, „upajają się własną peryferyjnością, która sprawia, że ich działania artystyczne są o wiele bardziej autoteliczne i introspekcyjne. Dostrzegalne w polskiej muzyce potransformacyjnej obsesyjne wręcz poszukiwania własnego «ja», które choć ma być (neoliberalnym) wyrazem indywidualizmu, o wiele częściej staje się jednak poszukiwaniem fantazmatycznego idiomu «polskości». To, co lokalne / bliskie / rodzime, zostaje często spowinowacane z formalnymi,

technologicznymi i estetycznymi rozwiązaniami z innego / obcego / zachodniego porządku. W efekcie muzyczna polskość znosi samą siebie i rozbrzmiewa oscylacją pomiędzy wschodem a zachodem oraz centrum a peryferiami. Nigdy nie będąc do końca sobą i nigdy nie stając się czymś zupełnie innym”. Do tego dopisuje magister Sierzputowski wszechogarniające wyczerpanie i rozczarowanie (s. 102–103). To trafna i ważna obserwacja (szkoda może tylko, że nie zostaje spożytkowana w dalszej części dysertacji). Nie mogłem po jej przeczytaniu nie pomyśleć o Annie Prucnal, bohaterce moich badań, która w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, na obczyźnie, wyrażała owe „sny o wschodzie, sny o zachodzie” w sposób bezkompromisowy, uzyskując właśnie to, czego teraz uzyskać nie sposób: bycie w pełni sobą i zarazem bycie Inną.

W części drugiej wkracza doktorant w zasadniczy obszar pracy, definiując kategorie czasu, przestrzeni i dźwięku oraz ich relacji, a także wirtualno-somatyczne aspekty współczesnych wydarzeń muzycznych. Część tę warto by jednak zatytułować inaczej – nie tylko po to, by nie dublować podtytułu dysertacji, ale i wskazać, że nie tyle chodzi tu o interpretację konkretnego materiału (poza uwagami o fenomenie The Beatles) i – zwłaszcza – klasyfikację możliwości w ramach somatoestetyki muzycznej, co o doprecyzowanie kilku konstruktów filozoficznych, estetycznych i kulturowych.

Doktorant objawia tu świadomość oporu języka w odniesieniu do istoty muzyki i specyfiki materii muzycznej, który przed laty opisywał Charles Seeger (warto byłoby uwzględnić myśl tego muzykologa). O problemach z uzgodnieniem *discourse about music* z *musical discourse* świadczą w pewnym stopniu wyimki z prac znanych badaczy. „Przestrzeń muzyczna to ramy, w ramach których [sic!] i poprzez które kształtuje się faktyczny ciąg wydarzeń muzycznych” – pisze Robert P. Morgan. Ale co to właściwie znaczy? Czy chodzi o materialność brzmienia, któremu można przypisać jakości przestrzenne? O wyobrażeniową przestrzeń słuchania, przestrzeń zajmowaną przez prze-słuchany utwór? O przestrzeń dźwiękową, a więc dobór konkretnego materiału dźwiękowego, z którego skonstruowany jest utwór i który zwykle jest wyborem z jakiegoś większego uporządkowania? A może – i takie jest moje odruchowe, stereotypowe skojarzenie – o fakturę muzyczną, czyli relacje dźwiękowe w różnych wymiarach: czasowym, wysokościowym, dynamicznym, kolorystycznym itd.? Bo też – jak zauważa Anna Chęćka – przestrzeń jest mirażem, przydatnym, by słuchacz poradził sobie z doznaniem czystego zanurzenia w czasie. Należy więc do porządku synestezji, metafory, metonimii. Większe jeszcze trudności napotykamy, razem z doktorantem, mierząc się z czasem muzycznym. Gisèle Brelet w monumentalnej pracy *Le temps musical* (warto by i ją dopisać do bibliografii) uznała muzykę za inkarnację czasu. Zdaniem filozofki muzyka łączy różne jego doświadczenia: czas wyobrażony, abstrakcyjny, metafizyczny i czas realnie przeżywany; jednocześnie pozwala doświadczyć czasu „prawdziwego”, tzn. stwarza czas i umożliwia transcendencję (oderwanie od czasu psychicznego). Stefan Jarociński dodawał, że „to nie tyle warstwa dźwiękowa rozwija się w czasie, co czas, który jest w niej: czas, jaki ona sobie stwarza, rozwijając się, czas który jej wewnętrznie najbardziej odpowiada. I podobnie dzieło muzyczne stwarza swój własny czas, czas odpowiadający jego istocie i jego formie”. Może najbardziej doświadczamy tego w utworach, które – jak *à propos* literatury pisał kiedyś Jerzy Świąch – składają się z „chwil – wrażeń”: niespójnych, heterogenicznych, osadzonych „w warunkach, jakie skazują je na izolację i wzajemne odosobnienie”. A więc muzyka także i przede wszystkim jako performans czasu. Nawet jeśli doktorantowi nie udało się tych pojęć przekonująco zdefiniować, doceniam, że podjął tę próbę.

Niedosyt rekompensują jednak świetne rozdziały o twórczości Beatlesów jako muzycznej prefiguracji ponowoczesności. Poprzedzają je uwagi o wynalazku rejestracji dźwięku i jego perypetiach, zasadniczo modyfikującym status muzycznego ciała i jego reprezentacji. Może trochę na wyrost jest tu obserwacja, że akt separacji głosu od ciała

otworzył przestrzeń estetycznych eksperymentów somatycznych, w których muzyka była „nie tylko sztuką estetycznej organizacji dźwięków, ale także formami pobudzania somatycznego i sensorycznego słuchającego podmiotu” (s. 122). Zawsze była przecież jednym i drugim, co najwyżej świadomość tej dwoistości została w pewnym momencie wytłumiona. Kiedy? Przypuszczam, że w pierwszej połowie XIX wieku, gdy z różnych powodów (wspominałem o nich w książce *Syndrom Pogorelicia*) performatywność muzyczna została przycięta, forma muzyczna – domknięta, a ciała muzyczne – zdyscyplinowane w służbie wykonania rozumianego jako akt, w jakimś sensie intersemiotycznego, przekładu partytury na realne brzmienie. Nie podważa to oczywiście trafnej tezy o związku „technologicznego przekroczenia metafizyki” z „rekonfiguracją cielesności”, aczkolwiek można by się zastanawiać, czy w efekcie cielesność – jak pisze autor – [zawsze i tylko] „zagaściła się, zintensyfikowała, sfragmentaryzowała i zwielokrotniła” (tamże). Czasem chyba rozrzedziła i ulotniła?

Przełomowe działania Beatlesów interpretuje magister Sierzputowski jako swoiste dzieło totalne odrzucające „modernistyczne pretensje do autentyczności” (s. 128), jako „monadyczne, skończone i zamknięte na nośniku audialnym przestrzenie fikcji” (s. 129), pisząc – na marginesie sławnego „koncertu” na dachu – że „zerwanie z iluzją «obecności» na rzecz wprowadzenia całkowitej fikcji było momentem rozdzielenia porządku widowiska od porządku ekranu i przejścia z praktyki dokumentacji do nieskrępowanych żadną konwencją działań kreacyjnych” (s. 132). Gdyby autor chciał w wersji książkowej wypełnić pewne przeskok w narracji wiodącej od Beatlesów do MTV, można by się zastanowić choćby nad eksperymentami mainstreamowej telewizji; myślę tu o cyklu niejednorodnych, jeśli o tryb spektaklu chodzi, „audycji” Barbry Streisand (na przykład *Color Me Barbra* z 1966 roku czy *Barbra Streisand... and Other Musical Instruments* z 1973, obie w reżyserii Dwighta Hemiona), o show Lizy Minnelli *Liza with a „Z”* (reż. Bob Fosse, 1972), o inscenizowanym koncercie Ewy Dmarchczyk w Pieskowej Skale (reż. Jan Laskowski, 1970) czy o występach Charles’a Aznavoura, który odważnie testował choćby rozmaite warianty bliskości i dystansu do słuchacza-widza, także tego wirtualno-realnego, telewizyjnego.

W podsumowaniu tego fragmentu pracy (*Wirtualno-somatyczne aspekty wydarzeń muzycznych*) ponownie eksponuje doktorant uwikłanie muzyki w relacje władzy, zauważając choćby, za Nożyńskim i Okólskim, że platformy streamingowe – oazy niby nieskrępowanej wolności publikowania i klikania – „roztaczają instytucjonalną władzę nad dźwiękiem” (s. 145). Wybrzmiewają tu mocniej, po raz kolejny w dysertacji, kwestie ideologiczne (nie tylko w głosie autorskim, ale i w kombinacji nieprzypadkowo przecież dobranych cytatów), na które w związku z ich światopoglądowym zakotwiczeniem recenzent nie zawsze może reagować „wymiernie” (prawda – nieprawda itd.) i „neutralnie”, a więc poza własnym światopoglądem, przekonaniem, że „świat jest właśnie taki”. Przykład: „Technika, która jawiła się jako przyczyna powszechnej dehumanizacji [wszystkim? to spore uogólnienie], sprawiła, że muzyka, a więc możliwość audialnego doświadczania czasu i przestrzeni, uległa zagęszczeniu [co to znaczy?]. To z kolei umożliwiło poszerzanie możliwości artystów w zakresie produkcji muzyki i jednocześnie zmieniło sposoby i praktyki słuchania. Sztuka, w tym także praktyki muzyki ponowoczesnej, jest więc podstawowym środowiskiem przejawiania się słabej podmiotowości [czy zawsze?]. Dzięki rozwojowi techniki i upadkowi projektu humanistycznego opartego na mocnej białej, heteronormatywnej i patriarchalnej tożsamości [niech go szlag! ale czy dla wszystkich upadł?] i wynikającej z niej scentralizowanego [?] pojęcia racjonalnej historii [i dalej już cytaty z Gianniego Vattima] «świat powszechnej komunikacji eksploduje mnogością <lokalnych> racjonalności – mniejszości etnicznych, seksualnych, religijnych, kulturowych i estetycznych – które dochodzą do głosu, zaczynają mówić we własnym imieniu»” (s. 138–139). Tu już zgoda, choć czasem chyba tym racjonalnościom wydaje się, że mówią, a tylko cytują. Inne zdanie:

„W świecie postmetafizycznym znacznie trudniej medytować nad muzyką w oderwaniu od jej społecznego kontekstu i politycznego uwikłania” (s. 147). Cytuję te fragmenty jako przykłady opinii o charakterze światopoglądowym, będących wyrazem określonej wrażliwości, wyborem wartości, deklaracją polityczną. Czy to zarzut? Nie, muszę jedynie podkreślić specyficzny charakter wywodu doktoranta i jego – zakładam – świadomy cel. Co więcej, w znacznej części podzielam poglądy magistra Sierżputowskiego, choć zarazem wyrażam niewiarę w możliwość ostatecznego rozstrzygnięcia pewnych kwestii, skoro przynależą do świata właśnie wiary, osobistego doświadczenia i walki. Warto byłoby jednak uczynić dyskurs, czasem zbyt hermetyczny, bardziej przejrzystym, wprost. Autor rozprawy powinien też pamiętać, że czytelnik nie ma w głowie i pod ręką referowanych tekstów, trudnych i gęstych. Niekiedy przydałby się także aktualizujący przypis: kiedy Jameson pisał o nowej przestrzeni dźwiękowej związanej z nowymi technologiami, miał oczywiście rację, ale już pojęcie narracji mediującej między dźwiękami a ciałem wymaga wyjaśnienia co do rodzaju tej narracji. Poza tym ciało w tej nowej przestrzeni jest pewnie także ciałem nowym czy zmodyfikowanym, a o szczegóły należałoby zapytać neurofizjologów i biomuzykologów.

Idąc dalej: interesujące byłoby odniesienie zaproponowanego w rozprawie sposobu rozumienia afektu do tradycji tego pojęcia w barokowej i późniejszej teorii muzyki (pisał o tym między innymi Jarosław Mianowski). (Nie wykluczam zaskakujących analogii). Konieczne jest także rozszerzenie i zniuansowanie problemu różnic między – jak pisze autor – klasycznym widowiskiem muzycznym „na żywo” a sytuacją „od-tworzenia” dźwięku zarejestrowanego i reproduktowanego. Ten pierwszy tryb nie zawsze jest transformacją wirtualnego, czyli kompozycji, w aktualne, a więc w wykonanie. „Kompozycja” jest oczywiście w wysokiej tradycji zachodniej katalizatorem i celem wykonania, ale nie zawsze tak było. Myślę tu choćby o mnogości praktyk improwizacyjnych, które istniały jeszcze w wieku XIX (kadencja, koloratura, fantazja, preludiowanie), albo odrodziły w działaniach drugiej awangardy; myślę także o muzyce afroamerykańskiej, o jazzie i muzyce ludowej (nazwy są umowne). Oczywiście, doktorant ma rację, kiedy pisze, że w wypadku muzyki zapośredniczonej technologicznie na zasadzie rejestracyjnego niby zamrożenia „za każdym razem realizuje się [ona] na nowo, i to z zupełnie inną intensywnością, w sferze empirycznej słuchacza” (s. 143). Kiedy jednak autor zauważa, że „różnica między muzycznym wydarzeniem «na żywo» i tym zapośredniczonym medialnie nie jest różnicą jakościową” (s. 144), mam duże wątpliwości, nawet jeśli zdanie to uzasadnia cała konstrukcja logiczna, z odwołaniem do Gilles’a Deleuze’a włącznie. Może moja wątpliwość wynika z tego, że bliżej mi w tym przynajmniej zakresie do performatyki, której magister Sierżputowski nie stosuje.

W dalszej części rozdziału dookreśla on *ciało do słuchania* – głównego „agenta relacji audiowizualnej” (s. 148) – oraz klasyfikuje jego odmiany, obejmujące ciała wokaliczne, fraktalne i spektakularne; chodzi tu o ciała konstruowane przez słuchacza, gdy dysponuje jedynie głosem, ciała rozproszone w różnego typu tekstach i reprezentacjach oraz rzeczywiste, choć niekoniecznie realistyczne, ciała sceniczne (s. 149–150). (Ponieważ klasyfikacja ta mocno eksponuje głos, można by zapytać, czy obejmuje nie tylko wokalistów, lecz także instrumentalistów i innych sprawców procesu muzycznego?). Autor zapożycza się u Stevena Connora i Jeana Baudrillarda, ale jego klasyfikacja jest oryginalna. Dlaczego jednak później jej nie wykorzystuje? Zwraca przecież uwagę na różnego typu strategie *ciał do słuchania*, które mogą „przekształcać i wygłaszać komunikaty somatyczne, ale także rozpraszać i wzmacniać gesty ciała i możliwości wokalne” (s. 150). Obserwacja ta skłania do refleksji nad fenomenem naiwnej wiary w realistyczną cielesność i traktowanie konwencji spektaklu jako wykładnika realizmu ontologicznego. Myślę o szeroko rozpowszechnionym od co najmniej dziesięciu lat miksowaniu playbacku z fragmentami śpiewanymi i granymi na żywo, chociażby *à propos* atakującego mnie od jakiegoś czasu Dimasha Kudaibergena. Oglądając występy tego symulakrum (z niewątpliwie dużymi możliwościami głosowymi),

odczuwam nienowoczesną, modernistyczną irytację z powodu bycia oszukiwanym. Odczuwam ją także, kiedy oglądam zupełnie staroświeckie nagranie z koncertu Krystyny Prońko w gdyńskim klubie Pokład i widzę, że dźwiękowa solówka instrumentalisty zupełnie nie zgadza się z obrazem grającego. Albo kiedy Lady Gaga pozoruje śpiew w niewygodnym wokalnie miejscu, zasłaniając twarz opadającą czupryną. Irytacja na bok, ciekawsza jest wiara internetowych słuchaczy, że to jest „naprawdę”, wiara w odwieczne „zobaczyć – doświadczyć”, mimo iż zdrowy rozsądek podpowiada, że należałoby dążyć do jakiegoś uzgodnienia „widzieć i słyszeć”. Oczywiście, problem tkwi w braku dość elementarnej wiedzy, na przykład – co jest możliwe, a co nie w wypadku śpiewu, albo jak wygląda twarz wokalisty osiągającego pewne wysokości dźwięku. Ale też gorące pragnienie spektaklu – cudu, w którym *ciało do słuchania* objawia właściwości i moce niedostępne śmiertelnikom. Jest też wokaliczne jakby do drugiej potęgi, przetwarzając widzialnego śpiewającego. Jak się okazuje, skoki o tycze Celine Dion w *All by Myself* jakoś przestały nam wystarczać, teraz konieczne są Himalaje i fatamorgany Dimasha.

Wracając do dysertacji: magister Sierzputowski dookreśla status somatoestetyki – za Anną Łebkowską i Jakiem Rancière’em. Podkreśla, że doświadczenie estetyczne jest „formą zawiązywania się wspólnoty w obrębie społecznego porządku instytucjonalnego” (s. 152) i zawsze łączy z polityką, ponieważ oznacza ona – za Arturem Żmijewskim – widzialność albo niewidzialność grup społecznych i jednostek, dystrybucję bądź redystrybucję tożsamości, czasoprzestrzeni czy słyszalności. Skracam tu (i spływam) ciekawy wywód doktoranta, chcąc podkreślić, że jestem „w domu”, gdyż w tym miejscu pracy krystalizują się pewne wcześniejsze, a nie do końca jasne, intuicje. *Ciało do słuchania* i jego „przygody” stają się interwencją w struktury rzeczywistości społecznej, są kreacją tej rzeczywistości, a słuchanie – cielesnym w niej Byciem (s. 155–156). Jest to także w moim odczuciu moment spotkania somatoestetyki – rozumianej przez doktoranta jako metoda hermeneutyczna – i performatyki, nawet jeśli słowo to nie pada.

Obszerną trzecią część rozprawy, wypełniającą ponad połowę jej objętości, należy potraktować jako swoiste *case studies*, w którym współczesność objawia swoją utopijną naturę, okazuje się też podszyta bogatą i skomplikowaną historią, w niej zaś „zjawiska muzyczne stają się destabilizatorami skostniałej rzeczywistości” (s. 159). W rozdziale *Ciało archiwum* punktem wyjścia staje się – brawurowo interpretowany – utwór *This is America* z 2018 roku, dzieło artysty znanego jako Childish Gambino, w którym magister Sierzputowski dostrzega kolejną, tym razem krytyczną, inkarnację figury Jima Crowa. To z kolei prowokuje autora do rekonstrukcji tego obszaru kultury muzycznej Stanów Zjednoczonych, który spleta tradycję afroamerykańską z jej „białymi”, najczęściej rasistowskimi reinterpretacjami. Przedstawia je doktorant zasadniczo jako proces ujarzmiania czarnego ciała, stającego się przedmiotem popkulturowej i rynkowej gry, w różny sposób naturalizowany, między innymi przez maskę rzekomo niewinnego komizmu (s. 165). Procesy takie okazują się nierzadko „praktykami niejednoznacznymi” (s. 167), w których – na przykład na polu minstrel show – metaforyczna kastracja Afroamerykanów spleta się z pragnieniem homospołecznym. Jest chyba paradoksem recenzji, że zbywa milczeniem najlepsze fragmenty omawianego tekstu – tak jest i tutaj. Oczywiście można by powiedzieć, że doktorant przedstawia kwestie znane już z bogatej literatury przedmiotu, referuje jednak prace niekoniecznie przyswojone polskim naukom o kulturze i studiom nad kulturą muzyczną, a przede wszystkim tworzy z nich autorską narrację, gdy na przykład przypomina (*Voodoo*) *Makbeta* wystawionego w Harlemie przez Orsona Wellesa w 1936 roku lub omawia kulturową historię formacji *hip* (sprawiając przy okazji recenzentowi przyjemność uwagami o jazzie, *Strange Fruit* Billie Holiday, Normanie Mailerze i Jamesie Baldwinie). Cykliczną i bolesną historię „starego prymitywistycznego gówna w nowym opakowaniu” (jak określił Ralph Ellison niesławny esej

Mailera *White Negro*), z Elvisem Presleyem i gangsta rapem, czyta się z pożytkiem, przyjemnością, poruszeniem.

Narracja dotycząca *Cielesnych utopii* (taki tytuł nosi ostatni rozdział rozprawy) nie jest tak zwarta jak ustęp poświęcony „widmontologii” Jima Crowa, bo też dotyczy ciał niezwykle różnorodnych, w tym queerowych i queerowanych, a może i takich, którym na razie udaje się wymknąć spod władzy nazw. Doktorant interpretuje tu twórczość między innymi Sun Ra, Janelle Monáe, Madeline Davis, Sylvestra, Johna Granta, Lady Gagi i wielu innych artystów, interpretacje łączy zaś inspirującą opowieścią o opresji i oporze, obejmującą choćby wydarzenia w Stonewall Inn i epokę disco, ale też ciekawe uwagi o naturze bólu i większej widoczności ciał dysfunkcyjnych. Fenomen disco rozpoznaje, za Richardem Dyerem – znakomitym badaczem kultury gejowskiej – i Fioną Buckland, jako „dekonstrukcję normatywnie rozumianej sfery publicznej” i „specyficzne światotwórstwo” (s. 259), autoterapeutyczne performowanie eskapizmu. Obserwację „normatywności” tekstów słownych piosenek łączy natomiast z uwagą Alice Echols, że kultura disco „faworyzowała podteksty nad bezpośrednie konfrontacje” (s. 262). Dodałbym do tego jednak głębiej sięgającą intuicję Germana Ritza wyrażoną przy innej okazji: elementem kultury i tożsamości homoseksualnej, przynajmniej na etapie przedemancypacyjnym lub nie w pełni emancypacyjnym, jest „strategia aktywnej autoprezentacji – afirmacji otwartej tożsamości – jak i «re»aktywnego ukrywania tożsamości”, także – dodałbym – przed samym sobą. Roman Koropeczyk – w odniesieniu do *Dziennika* Jana Lechonia – nazywał ją „bolesną grą w chowanego”.

W zakończeniu doktorant podejmuje próbę wskazania albumu wyrażającego ducha naszych czasów. Odnajduje go w płycie Kylie Minogue *Fever* (2001). Jako słuchacz wybrałbym raczej eponimiczny „biały album” tej artystki z 1994 roku lub *Impossible Princess* z 1997, ale kulturoznawca chętnie poddaje się argumentom autora. Transowość, „pustynia hiperrzeczywistości i zainscenizowana procesja symulaków” (s. 330), „rosnąca intensywność” (s. 331) – to tylko kilka określeń albumu Minogue. Magister Sierzputowski osadza je w kontekście rozmaitych trybów słuchania i słyszenia, domykając drogę od *ciała do słuchania* do *ciała słuchającego*. Na marginesie cytowanych rozróżnień Iana Biddle’a muszę jednak zauważyć, że podział słuchaczy na emocjonalnych, intelektualnych itd. zawdzięczamy już pracom Adorna. Muzyka „gra, ciało się porusza. Żadnego kulturowego kodu, wielkie dzięki” – jak komentowali tę opozycję Susan McClary i Robert Walser.

Przejdę do podsumowania.

- 1) Tytuł rozprawy zapowiada coś więcej i coś trochę innego niż to, co faktycznie otrzymujemy. Spodziewamy się pracy bardziej teoretycznej niż interpretacyjnej, nadto poświęconej całości somatoestetycznej specyfiki *ciała do słuchania*, wszystkich, w każdej odmianie muzycznej. Tymczasem dysertacja dotyczy muzyki późnego kapitalizmu, muzyki – na chwilę wrócę do „starego” – popularnej, w Stanach Zjednoczonych i ze zdecydowanym akcentem na ciało Inne (to zresztą akurat walor rozprawy). Ponadto doktorant, jeśli chodzi o spektrum możliwości muzykującego ciała, koncentruje się na problematyce głosu. Mamy więc wyraźny rozróż między tytułem a zawartością, i należałoby go w wydaniu książkowym zniwelować, od razu wykładając „kawę na ławę”. Uważam bowiem, że to, co magister Sierzputowski czytelnikowi daje, czym naprawdę chce się zajmować, wystarcza, bez żadnych asekuracji.
- 2) Praca ma charakter eseistyczny, a strukturę – kłaczowatą, meandryczną. Czasami problematyka ciała rozplywa się w niej, zdominowana innymi „wiązkami” dyskursu (teksty piosenek, kontekst polityczny itd.). Czasami chwieje się też konstrukcja. Pomocne mogłoby się okazać inne zszycie niektórych partii tekstu lub wprowadzenie

zdań przypominających czytelnikowi, gdzie jest i dokąd razem z autorem zmierza. Odczucie spójności wywodu wzmocniłoby również uruchomienie porzuconych po drodze wątków i pomysłów, zwłaszcza klasyfikacji *ciał do słuchania*. Z kolei refleksje o muzyce polskiej mogłyby posłużyć jako materiał porównawczy.

- 3) W lepszym oświetleniu niektórych kwestii mogłaby autorowi pomóc performatyka w odmianie rozwijanej przez Erikę Fischer-Lichte i Dariusza Kosińskiego. Sądzę, że uzgodnienie tej perspektywy z somatoestetyką jest możliwe.
- 4) Rozprawę wspiera imponująca lista lektor, w większości obcojęzycznych. Wiadomo, zawsze można coś dodać – może więc antologię *Body, Music, Event* (pod redakcją Bożeny Muszkalskiej i Regine Allgayer-Kaufmann), *Historię śpiewu* Johna Pottera i Neila Sorrella czy *Tělo hudby* Ondřeja Galuški?
- 5) Praca jest dobrze napisana, z pasją i swadą, wymaga jednak korekty, zwłaszcza w zakresie interpunkcji. Autor nie lubi oddzielać przecinkiem imiesłowowego równoważnika zdania, czasem także zdań podrzędnych (s. 41 – „muszą zostać zromantyzowane by ciągle brzmiały...”; s. 50 – „Attali proponuje by...”), niekiedy przecinek rozdziela natomiast grupy podmiotu i orzeczenia (s. 64 – „...opieka oferowana przez państwa, zaczęła być...”). Zdarzają się większe usterki gramatyczne lub stylistyczne (na przykład w zdaniu na s. 14 – „Dlatego też celem tradycyjnych badań muzycznych...”; s. 46 – „...wynikająca ze społecznej anamnezy, [w] wyniku której...”), w tym anakolut na stronie 23 („Przystając na jego propozycje okazuje się...”). Imię Rancière’a (na przykład na s. 25 i 151) w prawie wszystkich przypadkach zależnych należałoby zapisać z apostrofem. „Pozamuzyczny” piszemy łącznie (s. 41). Zdarzają się także literówki (s. 83 – „Planowi temu towarzyszyła retoryka [...] i przekonaniu...”; s. 169 – błędna data wprowadzenia Czternastej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych: 1986, a nie – jak powinno być - 1868). Ilość mylona jest czasem z liczbą (s. 67). Ponieważ autor korzysta z dwóch prac Jamesona, mylące jest użycie skrótu op.cit. bez żadnego rozszerzenia (choćby w przypisie na s. 147). Na końcach przypisów brakuje kropek.

Uwagi te nie wpływają jednak w zasadniczy sposób na całościową ocenę pracy doktoranta. Uważam ją za osiągnięcie oryginalne i cenne, poświęcone ważnym, trudnym i wciąż słabo rozpoznanym zagadnieniom, będące przy tym głosem człowieka wyczulonego na palące problemy współczesności. Część moich uwag wynika zresztą z cudownej natury humanistyki, która jest dialogiem i polem dla różnych sposobów patrzenia na kulturę.

Biorąc pod uwagę powyższe przesłanki, uważam, że dysertacja magistra Konrada Sierzputowskiego spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, i wnioskuję o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grzegorz Piórkowski